

Derechos culturales y sociedad moderna. Reflexión histórica sobre el «Estado cultural»

Cultural Rights and Modern Society. Historic Essay about «Cultural State»

Henares Cuéllar, Ignacio*

Fecha de terminación: Septiembre de 2014

Fecha de aceptación: Diciembre de 2014

RESUMEN

El texto, que constituyó la lección inaugural del curso 2014-2015 en la Universidad de Granada, propone una «reflexión sobre la función de la cultura en las sociedades modernas a partir del conocimiento histórico-artístico». Analiza las relaciones entre el estado y la cultura artística desde la Ilustración, destacando las aportaciones de los siglos XIX y XX hasta el actual concepto de bienes culturales. Concluye con una «llamada de atención a la comunidad científica para el estudio de las bases de un modelo público, al servicio de un nuevo humanismo, que enfrente la creciente desigualdad y convierta en núcleo de su proyecto la sustantividad de los valores culturales».

Palabras clave: Derecho; Derechos culturales; Estado cultural; Cultura artística; Bienes culturales.

Periodo: Siglos 19-20.

ABSTRACT

This dissertation, which was written as the inaugural lecture of the Academic course 2014-2015 at the University of Granada, proposes an «essay on the role of Culture in modern societies from the art-historical perspective». It analyzes the relations between the State and artistic culture since the Enlightenment, highlighting the contributions of the nineteenth and twentieth centuries to the current concept of cultural property. It concludes «drawing attention to the scientific community to study the basis of a public model, the service of a new Humanism, to face the growing inequality and to become the main core of a project about the substantiation of the Cultural values».

Key words: Rights, Cultural Rights, Cultural State, Artistic Culture, Cultural property.

Period: 19th Century, 20th Century

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. E-mail: ihenares@ugr.es

SEÑOR RECTOR MAGNÍFICO

QUERIDAS COMPAÑERAS Y QUERIDOS COMPAÑEROS DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

ILUSTRES AUTORIDADES QUE NOS ACOMPAÑAN

SEÑORAS Y SEÑORES

El azar, tan amable como preciso, ha decidido que el último de mis cursos académicos deba pronunciar, siguiendo una noble y vieja tradición universitaria, esta lección inaugural, más de cuatro décadas después de mi incorporación a este para mí venerado claustro. Confieso que, en el presente momento, el cumplimiento de este honroso encargo académico me obliga a represar las emociones personales. Lo haré disciplinadamente, con la sola excepción de los sentimientos de gratitud y renovada esperanza que, como individuo y como ciudadano, me ha inspirado y continúa haciéndolo la institución universitaria. Incluidos los días más sombríos de mi propia vida y mi entorno.

Esta intervención se propone ser una reflexión sobre la función de la cultura en las sociedades modernas a partir del conocimiento histórico-artístico. Quienes no frecuenten la Historia del Arte tal vez no tengan una precisa conciencia del momento metodológico y crítico en que este saber se halla; del papel central que ocupa entre los Estudios Culturales (*Cultural Studies*), y las transformaciones que ha experimentado su relato tradicional. Dentro de esta nueva realidad científica este ensayo podría ser considerado un ejercicio de *crítica social de la cultura*; o tal vez más precisamente un modelo de *crítica cultural de la sociedad*, en la que se propone la observación y valoración de algunos de los activos esenciales de una *economía política de la cultura*, que constituye una tarea del conocimiento científico-social en construcción: el modelo público de cultura del Estado de bienestar, que culmina un proceso iniciado en la Ilustración; una práctica social de gran influencia, en constante crecimiento y expansión hasta la llegada de las crisis, como la tutela del patrimonio, que se origina en la institucionalización de los Estados nacionales y encuentra su plena definición en el proceso de democratización cultural del cambio de siglo XIX al XX; y en el espíritu de reforma social entre 1898 y 1930. O finalmente una mirada al pensamiento y la acción de la filantropía, tan admirables en el mundo anglosajón, y tan alejadas como deseables en nuestra realidad social: a una cuestión esencial como el mecenazgo. Cuestión esta última que excede del marco de esta oportunidad.

No ha existido entre nosotros un debate político y teórico sobre el *Estado cultural* —un concepto por otra parte insuficientemente conocido y difundido—, como el que confrontara en Francia, entre los años 60 y 80 del pasado siglo, a políticos como André Malraux y Jack Lang, e intelectuales como Pierre Bourdieu y Marc Fumaroli, a favor o en contra respectivamente de la institucionalización de la cultura en la V República, la del general De Gaulle. Tal vez el no prosperar el concepto sea consecuencia de no haber tenido nunca un auténtico Estado cultural. Hecho que

nunca sabremos con certeza si debe deplorarse o no. Pero lo que sí es imposible pensar es en una sociedad moderna, políticamente organizada como Estado sin un modelo público de cultura. Y éste no puede en modo alguno ser único, puro, homogéneo y simultáneo. Darse a la vez y en la misma forma en sociedades coetáneas. El observatorio de la Historia no abunda en tales rarezas.

El modelo cultural de una sociedad se conforma en estrecha relación con los modos de producción, la organización de mercado, la estructura socio-política y jurídica, y esencialmente el sistema de valores simbólicos vigente en la misma. Naturalmente en una relación de interdependencia y relativa autonomía. Pero como quiera que símbolos e instituciones migran, y las francesas históricamente, —desde la Ilustración y las revoluciones—, han penetrado nuestra tradición jurídica y administrativa; el debate antes mencionado, y su objeto, siempre constituirán una referencia para nuestra sociedad. Para la reflexión y la acción. Entre nosotros también se viven las pulsiones administrativas que llevan a la creación o supresión de Ministerios y consejerías de cultura, agregaciones y desagregaciones de Direcciones generales y entes autónomos. Todas las formas del «creacionismo» jurídico-administrativo. Se arbitran toda clase de planes y programas que no siempre se acompañan de una clara conciencia social. Imprescindible para que el esfuerzo público alcance el deseable carácter de una hermenéutica política, —plena interpretación crítica—, de las necesidades sociales en relación con la cultura y el «capital simbólico», en expresión de P. Bordieu. Que tal debería ser el alma del modelo público.

Por otro lado la reflexión histórica comparada nos enfrenta a un hecho como el significado por el endémico *décalage* contemporáneo con nuestro entorno. Un desfase que se produce en el momento dramático de la quiebra de nuestra Ilustración (1808-1814), que nos va a separar culturalmente de la Europa más moderna entre medio siglo y veinte años a lo largo del siglo XIX, entre 1830 y 1900, y que por fortuna ha dejado de constituir desde el último tercio de siglo pasado una fractura estimable. El sentimiento de frustración derivado de esta circunstancia ha sido responsable, no lo olvidemos, del dramatismo con que se ha vivido la experiencia social de la cultura en ese amplio lapso temporal de nuestra historia contemporánea: ausencia de la gran masa social de la misma y angustia entre los actores más exigentes del proceso. Incomodidad en los responsables públicos y hostilidad y desaliento en las élites intelectuales. Sin olvidar la premura, la improvisación o el esnobismo en el gesto cultural. Una escena no por traumática insuperable como trataremos de mostrar en esta breve historia, siempre entre luces y sombras.

El primer modelo público de cultura moderna se debe a la Ilustración. Será consecuencia esencialmente de las tensiones epistemológicas y sociales que harán del siglo XVIII, a la sombra de Newton, el de la revolución científica y filosófica. Las principales cualidades del modelo serían la secularización de la cultura, históricamente al servicio de la trascendencia religiosa; y su conversión en una pedagogía social, un instrumento para la pública felicidad. En las Luces la cultura deviene laica culminando lo que Fumaroli ha definido como *Diplomacia del ingenio*; el pacto entre el poder civil y los literatos no eclesiásticos, de Montaigne a Lafontaine; lo que supondría el triunfo de la *República de las Letras*¹, un ideal poder intelectual teorizado por aquél, que reunía la *intelligentsia* europea en torno a las tradiciones y valores del humanismo moderno. Una realidad

histórica que todavía alienta en los padres del Consejo de Europa, que concibieron como cimiento de la unidad europea la que ofrecía la cultura; con gran anterioridad a la unión monetaria y al dudoso euro, y menos dolor. Europa dejó de hablar latín para hacerlo en francés, con una mirada siempre maravillada puesta en la joven Inglaterra liberal.

Los objetos de la cultura ilustrada constituyen las primeras formulaciones de la civilidad moderna en sociedades que conjugan dosis calculadas de utopía con otras muy generosas de pragmatismo. Se trataba de construir dentro del marco político del despotismo ilustrado, —un poder autoritario—, la modernidad². Es una sociedad disimétrica que mantiene el poder político en las manos de las clases privilegiadas y asiste a la creciente hegemonía económica e intelectual de la burguesía prerrevolucionaria. Por ello supone un excelente laboratorio para el conocimiento de los difíciles equilibrios entre autoridad y libertad, público y privado, social e individual que rigen el campo cultural en la modernidad. Lo que equivale a decir que muestra el futuro Estado cultural *in nuce*, de modo germinal.

Los fines últimos del modelo público ilustrado serán: en primer lugar, la racionalización productiva que imponía el mercantilismo. El primer capitalismo, un capitalismo de Estado. Y después, la construcción de una imagen ejemplar del príncipe, el *decoro*, un ideal ético-político que da todo su sentido a la cultura del despotismo ilustrado. En España ambos conforman el pensamiento regalista y proceden de Francia, importados por los Borbones. La finalidad económica y política de la cultura ilustrada de Estado originará sospechas y críticas entre los contemporáneos que prefiguran las que en época más próxima a nosotros ha suscitado el moderno *Estado cultural*, porque constituyen, sin duda, realidades inseparables de la relación entre cultura y autoridad.

A este respecto resulta significativa la que se plantea en la obra de A. R. Mengs, el pintor centroeuropeo, artista cosmopolita convocado por Carlos III para su proyecto reformista de la cultura. Incorporado a nuestros *novatores*, en el propósito de renovar el arte y superar el atraso con la Europa mercantilista, Mengs conforma con Jovellanos y Goya una tríada, cuyo mayor empeño será la modernidad artística española. Para éstos el pintor bohemio es una referencia esencial. Fundamenta la reflexión estética en nuestra sociedad en su calidad de importante pensador idealista prekantiano, como se prueba en sus *Obras* editadas en 1780. Sin embargo, a diferencia de otros artistas e intelectuales europeos de su misma significación, entre nosotros el reformador Mengs gozará de una inmerecida mala fama, sobre todo por parte de sectores de la crítica conservadora.

Al analizar el modelo ideal de Academia artística en España, —las academias constituyen el eje de la institucionalización del mercantilismo: públicas, racionalizadoras y regalistas—, expresará su aprensión sobre el futuro de las Artes en un país históricamente dedicado a la Milicia, la Teología o la Jurisprudencia antes que al aprecio de lo artístico. Acepta con lúcido pragmatismo como buen reformista que las nuevas ideas sólo pueden llegar a puerto con el amparo del príncipe y la burocracia regalista, pero ante la tutela de los artistas por aristócratas y funcionarios regios que se instituye en la Academia no puede por menos que expresar su reserva, afirmando que si es malo que no exista el interés y la participación del poder en la cultura artística, peor es que se dé de un modo excesivo: «Bien examinada la materia, se hallará que hay inconvenientes en que no tenga

influxo; y que los hay mayores en que tenga demasiado». En sus *Pensamientos sobre la Belleza y el Gusto* (1780) escribirá que «bello es lo que agrada a la mayoría de la gente»; lo que se ha considerado un trasunto en el ámbito de la cultura artística del *Contrato social* (1762) roussoniano. Es la expresión de la contribución de un nuevo ideal estético, las Bellas Artes, concebidas con una nueva cualidad, autónoma y autotélica, —como una realidad autofinalizada—, a la libertad moral del sujeto moderno, base del «sistema de las artes», que crea su objeto, la Belleza artística, y los saberes a ella consagrados (Estética, crítica e Historia del arte) en el siglo XVIII, a despecho del contexto autoritario en política, como un pensamiento y unas escrituras del deseo, preñadas de futuro.

Hay pocas razones para dudar de la sinceridad del reformismo y la filantropía, que dirigieran la voluntad política histórica de príncipes y burócratas ilustrados. Sin disipar por completo todas las sombras que habitan tras ella. Su preocupación por reunir en un proyecto político la cultura y la pública felicidad, tras la caída del Antiguo Régimen, permeará los principios y modelos de acción de las sociedades liberales, suscitando respuestas y suspicacias próximas a las expresadas por Mengs en la *intelligentsia* liberal; de las que resulta paradigmática la opinión de Benjamín Constant, en un célebre discurso sobre la libertad de los antiguos y los modernos: «Que el Estado no sobrepase sus fronteras y se limite a ser justo, que nosotros nos encargaremos de ser felices»³.

Tras la revolución política los nuevos Estados liberales recibieron el legado del modelo ilustrado y lo transformaron en el que había de ser el primero de la contemporaneidad. Finalizado, en primer lugar, a la identificación y conservación del patrimonio como escuela revolucionaria de la nueva Historia nacional; dirigida a conformar la conciencia de ciudadanía; y después a la gestión del acervo transmitido por obra de la revolución económica —desamortización— de los poderes tradicionales al nuevo poder. Con una nueva categorización jurídica, expresiva de un modelo de titularidad inédito, destinado a una extraordinaria transcendencia, la de los «bienes nacionales».

El «capital simbólico» o cultural —en conceptualización de P. Bourdieu— deviene un elemento constitutivo esencial del Estado-nación burgués. Y se culmina el proceso de apropiación pública de los valores simbólicos, cuestionado hoy por amplios sectores de la crítica social de la cultura. Máxime cuando en la constitución de los capitales simbólicos nacionales de las grandes sociedades liberales de Occidente medió el expolio, en todas sus formas. La nuestra ha sido una sociedad expoliadora y expoliada, por turnos históricos. El «saqueo del pasado» y los hoy denominados «museos de la culpa», objeto de una muy activa y controvertida reivindicación, son el testimonio del itinerario seguido por la institucionalización jurídico-política y administrativa de una cultura pública, cuya grandeza y oscuridad alcanzan a nuestro propio tiempo.

En el proceso se transformaron las instituciones del Antiguo Régimen, Academias y Salones, aparecieron nuevas corporaciones, las Exposiciones Nacionales y centros de conocimiento y conservación que son expresión de un pensamiento y unos saberes contruidos sobre la realidad social e ideológica del Estado liberal. Aunque la cultura revolucionaria se organizó en las traumáticas circunstancias de la iconoclastia,— el abate Gregoire acuñó al respecto el término «vandalismo»—, redefinió los Salones y la política artística del monarca, dentro de una institución de la

nación como l'Institut, que sustituiría a la Academia real. A idéntico proceso y modelo obedecen el Museo de monumentos debido a Lenoir o el Bonaparte-Louvre a Denon Vivant, culminando éste un proyecto largamente dilatado en la cultura del absolutismo ilustrado a pesar de su constante reclamación por los *philosophes*.

Las sombras sobre el proceso revolucionario en la cultura, —que despertara, por otra parte ilusiones inauditas en toda Europa, como las de Goethe ante el museo Bonaparte—, sólo se disiparán tras la revolución liberal de 1830, la Monarquía de Julio, y su concepción pactista del *juste milieu*, la aparición de la idea de centro político. Compromiso entre los legatarios de la clases privilegiadas del Antiguo régimen y las resultantes de la revolución liberal. Sustitución del conflicto por las expectativas compartidas del bienestar económico y el enriquecimiento. Es la sociedad sobre la que escriben y reflexionan Victor Hugo, Stendhal y Flaubert. En la que una figura intelectual extraordinariamente influyente; político y ministro, asimismo historiador de gran aliento, Guizot, impulsará la creación de la Comisión de Monumentos, órgano de la conservación tanto desde el punto de vista jurídico—administrativo como técnico. Su institucionalización y acción contará con figuras relevantes como L. Vitet o P. Merimée, que enseñará a amar las catedrales góticas a toda Europa. El modelo trascenderá a la totalidad del continente con varia fortuna. Convive con las escuelas romántica y realista en arte y literatura. Y asiste a una experiencia tan ilusionante como efímera, el Museo Español de París, lamentablemente consecuencia del expolio ocasionado por las desamortizaciones en nuestro país.

En España la estela revolucionaria de 1830 propicio el arraigo del liberalismo doctrinario, traducción del *juste milieu* francés, primero, y del moderantismo, después; las bases de nuestro pensamiento conservador. Sólidos antidotos del espíritu revolucionario: liberalismo sin necesidad de revolución política será la proclama doctrinaria que cala tanto como frustra a los contemporáneos. Asimismo las medidas de revolución económica, —las desamortizaciones—, tampoco supondrán una transformación sustancial de las estructuras productivas. Seguirá predominando el campesinado —sometido ahora a la nueva gran propiedad—, y no experimentarán gran crecimiento las clases urbanas e ilustradas. La inexistencia de una escuela nacional revolucionaria como la francesa será la causante de las carencias en la alfabetización, vehículo de la cultura entre las clases urbanas. Un significativo fenómeno es el representado por las publicaciones periódicas en un país con clases medias tan exiguas como débiles, las revistas románticas como *El artista*, *No me olvides*, *El Arpa del creyente*, *El Album de las damas*, *El Renacimiento* o *El Semanario Pintoresco Español*. La mención de sus títulos resulta sobradamente evocadora de su realidad. Su modernidad y aliento crítico constituyen motivos de permanente orgullo, no tanto su limitada difusión y su corta vida. Mientras, algunas de sus coetáneas europeas han sobrevivido hasta nuestros días o casi.

Es el balance histórico de nuestra sociedad romántica: frustrada revolución política, luminosa revolución poética y cultural. Esta disimetría se refleja en el esfuerzo de las clases ilustradas, su perplejidad y desaliento ante el expolio provocado por las desamortizaciones. El desencanto ante las consecuencias de un liberalismo moral y políticamente compartido, decepcionante social y culturalmente. Enfrentarán la sangría con coraje civil y talento desde las Comisiones de monu-

mentos —con especial mención del programa de la Comisión Central para el conocimiento y la conservación del patrimonio arquitectónico, dirigido a la Reina por José de Caveda, José de Madrazo y Aníbal Álvarez, en 1846—; emprendiendo una nueva institucionalización de la cultura y el conocimiento, con un extraordinario crecimiento de la historia y la arqueología.

La modernidad contemporánea en España se va a gestar en el alargado ocaso histórico del primer tercio del siglo XIX. La lenta agonía del Antiguo Régimen, la división social provocada por la herencia fernandina, la guerra civil endémica, la debilidad del Estado liberal, inciden de modo determinante en la conformación del campo cultural y el sistema de las artes. En el período definido por la historiografía cultural como el del *Triunfo del Arte para el público y la crítica (1785-1848)* o de la *Expansión del mundo del Arte (1874-1902)* —títulos de los dos libros magistrales consagrados por E. Holt al asunto, publicados en Princeton (1983) y Yale (1988)—, una centuria decisiva en cualquier visión comparatista de los procesos de institucionalización de la cultura, las Exposiciones Nacionales se crearán en nuestro país con un significativo retraso de más de medio siglo con respecto a Francia, y las políticas de fomento son de una palmaria debilidad, reduciéndose a una estructura de premios y pensiones insuficiente. Hasta la Primera República no se creará la Academia de España en Roma; sólo el reformismo finisecular iniciará el recorte del desfase con Europa.

Frente a esta feble realidad en nuestra tradición historiográfica arraigó un tópico, que aún permanece: el de la valoración negativa del «arte oficial», al que se achaca el limitar la libertad de creación; hacer girar a ésta alrededor de modelos ideológicos, a conveniencia de la oportunidad política. Este prejuicio exageraba la extensión y alcance de la producción artística fomentada por el poder, responsabilizándolo del estancamiento artístico por su intervencionismo. Cuando de lo que adoleció nuestra cultura es de un sólido modelo público. En la actual conciencia crítica la valoración de este alcance se ha ponderado, —a partir de la valoración de la cultura académica francesa del siglo XIX realizada por Thuillier, Boime o Rosen y Zerner, entre otros—; y se han logrado nuevas certidumbres.

Entre ellas, que el fomento resultó fundamental en la expansión del arte, y lejos de inhibir los procesos creativos, los favoreció, al menos donde hubo el concurso del talento. Frente a tan persistente prevención hay que recordar una constatación— que la preferencia de nuestra ética crítica acoge con gran regocijo—, que los verdaderos artistas no se sometieron a sus patrocinadores. Que desde la Revolución francesa la relación entre expresión artística y poder dejó de ser directa, se transformó en otra diversa, equívoca y oblicua. La ambigüedad y la posibilidad son dominios regidos por el arte, que ejercita en ellos una mediación iluminadora para la humanidad. Así los jacobinos, inesperadamente, como fruto de su esforzado control político cosecharon una amplia producción de retratos y arte religioso.

Entre 1870 y 1918 las sociedades occidentales viven una crisis socio-política y cultural, dominada por el enfrentamiento entre los imperialismos que concluirá en la desgarradora gran Guerra. Este fin de siglo, tomado en un sentido largo, va a estar marcado por el pesimismo, una visión negativa de la realidad económico política burguesa, de la revolución industrial y la situación de la clase obrera, y del pragmatismo científico y sus falsas ilusiones. Antiburgués y antipositivista

la cultura finisecular propone un nuevo modelo humano como referencia: el *homo aestheticus*, que constituye una inesperada forma de especialización. El «hombre artístico», en sentido amplio; una nueva sensibilidad cultural y moral que se confronta con el *homo oeconomicus*, paradigma de la sociedad burguesa. Se trata de una nueva y completa *Weltaanschauung*, cosmovisión, que se propone como alternativa al egoísmo burgués y el fracasado economicismo; frente a los que la «religión del arte» —desaparecidos los modelos tradicionales que canalizaban el sentimiento religioso— viene a reintroducir lo sagrado en lo humano, como inmanencia. Este humanismo será también modelo de regeneración social —inspiradora de los reformismos liberal y obrero—, una tarea que se considera sólo posible encomendada a la educación y la cultura, liberada del utilitarismo económico. Simbolismo, modernismo y vanguardia son los movimientos culturales que en la literatura, la música, la arquitectura o las artes plásticas expresan tales tensiones. La historia de la cultura, la moderna Ciencia social o el psicoanálisis, entre otros modelos del saber, representan el marco epistemológico de *El mundo de ayer*, el que precede al conflicto entre los Imperios en la descripción de S. Zweig, historiado asimismo por W. Gaunt o Carl Schöerke.

En lo que se refiere a la articulación de un modelo público de cultura, en una época de contradicción moderna y cultura afiebrada, tal vez la más paradigmática sea la relación entre la teoría social de Max Weber y la crítica cultural de A. Riegl, y su iluminación de la modernidad hasta nuestros días. El proyecto del primero está guiado por la finalidad de poner la Ciencia social, *Sozialforschungen*, al servicio de la regeneración, de la formación de una meritocracia; de la utilidad pública, en fin. Deseo que se corresponde en el campo cultural con la intención de dotar de una sólida estructura científica la experiencia social del arte, hasta el fin de siglo fundamentalmente ideológica y sentimental. Es el momento de la *Kunstwissenschaft* y la *Kulturgeschichte*, de la Ciencia del Arte y la Historia de la Cultura; de J. Burckhardt y H. Wölfflin. Las conquistas de la Estilística o la Topografía Artística, *Kunsttopographie*, herramientas científicas del conocimiento histórico-artístico, resultan esenciales en la teorización de A. Riegl. Director, primero, del Museo de Artes Industriales de Viena; y más tarde, brevemente, a causa de su temprana muerte, catedrático de su Universidad; como responsable de la Comisión imperial austrohúngara de Monumentos, trazará un programa para ésta en su obra *El culto moderno de los monumentos* (1903), que permanece como guía filosófica de la moderna conservación patrimonial. Es una teorización con un aura casi utópica en su momento que independiza la experiencia estética y cultural de cualquier imperativo académico, dotándola de una cualidad subjetiva y universal, que abría las puertas a una profunda democratización del patrimonio y la cultura en la sociedad moderna. Anticipación no desmentida por los desarrollos posteriores de la filosofía pública de la tutela y la experiencia social del patrimonio.

Este modelo de ciencia moderna reformista, junto con el deseo de internacionalización del conocimiento y la cultura, constituyeron la inspiración de la Institución Libre de Enseñanza en España; de sus iniciativas insignia, la Junta de Ampliación de Estudios y el Centro de Estudios Históricos, vitales para la Historia del Arte y la Arqueología; germen de la meritocracia que pondrá los fundamentos del Estado cultural moderno en la Monarquía liberal para culminarlo, por desgracia efímeramente, en el meritorio y profundamente social proyecto de la Segunda República. Esta

consagrará los principios de responsabilidad pública en el campo cultural en la constitución de 1931; inspirada en la democrática de Weimar, y directo antecedente de lo que hemos denominado «constitución cultural» en referencia al articulado correspondiente de la de 1978. En estrecha conexión con el espíritu de internacionalización de la cultura que presidiera los CIAM de los años 30 y las Cartas de Atenas de 1931 y 1933, — la que se ha considerado inestimable «diplomacia cultural»—, se concebirá un modelo legislativo especial de gran trascendencia como la Ley republicana de Patrimonio de 1933. El modelo público de cultura contemplará la creación artística, apoyando dentro y fuera de España las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Impulsará el esfuerzo educativo y cultural de las Misiones Pedagógicas, tal vez el proyecto más odioso para los enemigos de la República. Y en momentos de agonía, durante la Guerra Civil, el músculo de aquel modelo público de cultura se manifestará en el heroico salvamento del Tesoro Artístico.

La culminación y relectura, conceptual y normativa, del esfuerzo del período de entreguerras, en torno a los derechos culturales y el patrimonio, tendría lugar en los años ochenta de la pasada centuria, por tantas razones añorados (al suponer un precipitado y agonístico fin «histórico» de siglo; rasgarse el velo del estalinismo; cimentarse con generosidad económica y amplitud social el Estado de bienestar; o vivirse la esperanza social-demócrata, entre otras). La renovación de las tesis de la cultura pública, y las legislaciones especiales a ella consagradas, constituyeron un movimiento internacional, con hitos de valor simbólico como la Carta de Venecia (1964) y la Declaración del Patrimonio arquitectónico de Ámsterdam (1975), promovida por el Consejo de Europa, una de las instituciones supranacionales de acción más decidida en el campo de los derechos culturales, al situarlos entre los objetivos de un desarrollo humano integral, que quedaría trunco con la satisfacción de metas exclusivamente económicas. (Tal vez resulte oportuna la evocación de un hecho significativo. El que en este crucero del Hospital Real tuviera lugar en 1977 el primer acto celebrado en España por el Consejo de Europa; cuando nuestro país aún no era estado miembro por razones que se hallan en la inmediata historia política. Se organizaba en apoyo a la normalización política, mediante una acción cultural que se centró en un debate internacional sobre Arquitectura rural y territorio. Objetos que después de esta fecha conocieron un futuro azaroso, social y económicamente inadecuado en la «burbuja»).

Esta renovación estará significativamente representada por la doctrina de los *bienes culturales*. Trascendental definición de éstos —objetos patrimoniales de diversa naturaleza, materialidad y cualidad— como «testimonios de civilización», con total amplitud. Superadora de las determinaciones político-ideológicas del concepto de «monumento» (vigente en la historia del Estado liberal, entre 1830 y 1960); como escuela de historia nacional, con funciones exclusivas de la cultura; expresión del elitismo académico que proporcionaba las bases del constructo nacionalista⁴; y eliminación de límites a la experiencia subjetiva del patrimonio y la cultura. Constituía la definición de un auténtico Derecho cultural universal y subjetivo: el modelo desarrollado en el último medio siglo, desde la Carta de Venecia.

El marco jurídico-político es el Estado social de derecho; en nuestro caso norma y acción en el caso de los *Derechos culturales* arrancan de la constitución de 1978. Sin embargo, sólo es posible

una historia total del proceso si se considera que éste obedece a una considerable revolución del conocimiento, una tensión epistemológica de excepción; en el campo de las ciencias sociales, las humanidades, la filosofía de la cultura y el pensamiento de los años sesenta y setenta. Un amplio debate metodológico y crítico con presencia de todos los ismos teóricos que tal vez suponga un momento irrepetible para la Historia del Arte, la Arquitectura o el Urbanismo (con personalidades imprescindibles como Argan, Benévolo, Fusco, Pane, Tafuri, Samoná, De Sica, ...), la Arqueología (Bianchi-Bandinelli, Coarelli), o la antropología que extendía los legados de Mauss y Levi-Strauss. Este fue el trasfondo en que desarrollara su trabajo en 1968 la Comisión Franceschini, responsable de la plena conformación de la doctrina de los *bienes culturales* y su consagración como paradigma en la praxis de la tutela patrimonial. Generando un fecundo espíritu que se halla en la base del debate que en 1988 tuvo lugar en el marco del Encuentro *Memorabilia: il futuro della Memoria. Convegno sui beni culturali, naturali y medioambientali*, celebrado en Roma; fundador del pensamiento más reciente en este campo.

A él acudió una delegación andaluza de técnicos y profesionales implicados en el proceso de institucionalización del modelo público de cultura en la joven comunidad, que preparaba la primera Ley andaluza de Patrimonio de 1991. Se buscaba el conocimiento de primera mano de los grandes paradigmas culturales del momento; hacer propio, sin complejos, lo mejor de cuanto se hacía en los hogares ilustrados de nuestro entorno. Allí, en veladas romanas, nació el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico; fue posible escuchar al postrer G. C. Argan o el inspirado pensamiento político-cultural de A. Fanfani; y ver salir la estatua ecuestre de Marco Aurelio, como símbolo triunfante de la cultura, de los talleres del *Restauro* romano. Antes Leonardo Benévolo había pasado por Granada y pergeñado una propuesta de planeamiento para el Albaicín, que constituye un testimonio venerado. Roberto Pane y Manfredo Tafuri, entre otros, eran habituales en el debate de las universidades y las instituciones andaluzas sobre arquitectura y patrimonio.

La reunión de arte y cultura material, arquitectura y ciudad, representan conquistas insustituibles de la concepción de los bienes culturales. Como los instrumentos proyectuales y urbanísticos arbi-trados para la intervención patrimonial, y la moderna tradición de la conservación crítica. Y esencialmente la definitiva afirmación de la modernidad y el carácter social de la tutela. Esta conciencia presidirá el modelo de conformación de la cultura pública en Andalucía, entre 1984 y 1995, en el cumplimiento de una responsabilidad política inabolible. Con un pensamiento en que domina la preocupación por evitar la hipertrofia administrativa o institucional; y el deseo de sujetar en todo momento la gestión a la sustantividad de los valores culturales. Museos, Bibliotecas, Conjuntos monumentales y arqueológicos, entes autónomos, se organizaron sobre tales exigencias, con la propuesta de una amplia autonomía de lo político.

Como parte de la tensión social, la búsqueda innovadora en el campo del conocimiento, y por qué no un sentimiento de refundación de la cultura, (con cierta, —e indudablemente esperanzadora—, aura contracultural), se produjo paralelamente a la eclosión de los «bienes culturales» la crítica del modelo francés del *Estado cultural*, otrora admirada, —incluso envidiada—, y orgullosa enseña político-cultural de la idea de la *Grandeur* de Francia, interpretada por la V República del general

De Gaulle; el proyecto de institucionalización moderno que venía a culminar los históricos de la *Kulturkampf* del canciller Bismarck o la III República francesa. Eran el cesarismo y la concepción teológico-política, la cultura como liturgia de Estado, las principales servidumbres representadas por el modelo. A las que se unían elitismo y dirigismo en la finalización de la cultura pública al acceso a las «obras esenciales de la humanidad», al «patrimonio cultural», así como a la «creación de obras maestras del arte y el alma». Conceptos todos procedentes del decreto Malraux de 1959, dirigidos a clases que disfrutaban ya socialmente de los beneficios de la cultura y apreciación artística, ignorando las necesidades de la mayoría de la sociedad o esperando el triunfo de una irracional mística de adoctrinamiento.

La crítica al modelo por parte de Pierre Bourdieu formaría parte de la argumentación del movimiento contra la cultura pública del mayo de 1968. Como ha señalado M. Fumaroli, con posterioridad el intento de disolver las fronteras entre *High and Low Culture*, entre cultura de élite y cultura cotidiana, condujo a actitudes que no contenían un preciso discernimiento en los objetos que constituían el ámbito de la responsabilidad política en el campo cultural, convirtiendo progresivamente el Estado cultural en un gestor del ocio, del entretenimiento, perdiendo de vista las funciones de educación social. En el balance de la cumbre de la filosofía y la crítica cultural de nuestro tiempo que, sin duda, representa Marc Fumaroli, dominan el Estado cultural las actitudes principescas, un cierto absolutismo en las concepciones y fines, y el narcisismo político.

En el momento presente el modelo público de cultura, sea este el Estado cultural u otro, se halla como su contenedor y alma mater, el Estado de bienestar, en obras. Queremos creer que no son todavía de derribo. A diferencia de aeropuertos, autopistas, grandes auditorios, casas de la cultura, pabellones de deportes, etc., fantasmas, las tipologías de la arquitectura pública de nuestro tiempo, que han pasado a denominarse «Ruinas modernas» en la historiografía más reciente⁵, hijas del sueño de la razón que desvió al Estado social de sus auténticas funciones y fines. Los bienes jurídicamente protegidos por los Derechos culturales mantienen plenas su realidad —aunque buen número de ellos pertenezcan a los intangibles— y su necesidad. Constituyen activos imprescindibles e insustituibles, con frecuencia irreproducibles, fuera de cualquier mercado, como sucede con los bienes patrimoniales. Representan un valor que no es el de cambio, sino una forma de lo axiológico propia y exclusiva, que Roberto Di Stefano denominó *plusvalía social*. Un *oxymorón*, en el que se reúnen el capital económico y el capital cultural de Pierre Bourdieu.

Los conflictos entre apocalípticos e integrados, entre *High y Low Culture*, la reflexión de McLuhan o U. Eco, las crisis en la Galaxia Gutenberg o la problemática de la aldea global, con que se levantaba el telón en el último tercio del siglo pasado, representan una escala muy menor en relación con el vasto acontecimiento geológico que nos corresponde vivir hoy. La globalización; la tumoración económica de la política; el alcance de la revolución tecnológica posindustrial; la ocupación cibernética de la realidad; el estatus de la producción cultural dentro de ésta; los avatares de la propiedad intelectual (los historiadores del arte arrastramos una pesada hipoteca en materia de derechos de reproducción de las imágenes, esencial en nuestro modelo de conocimiento, consecuencia de procesos de apropiación espúrea de derechos; y más recientemente se habla de

un injustificable canon sobre el préstamo de libros en las bibliotecas públicas). Ante tales actos de apropiación privada, hay que recordar que el proceso incluye la revisión de la apropiación pública de la cultura operada por los Estados nacionales, desde su origen, con la mediación de actos de expolio. Todo lo que representa una exigencia moral y social de llevar la cultura al procomún. Novedades que no han puesto a salvo a las sociedades de nuestro tiempo, ni del crecimiento de la desigualdad en el acceso al conocimiento y la cultura, ni de la cada vez más palpable fragilidad del individuo. Estremecedor resultaba el diagnóstico de un avezado informático al advertir de que, ante la información en la red, el usuario lo hace con falencia —proclividad al error—, mala memoria y limitada inteligencia. Una auténtica constatación antropológica.

La respuesta a las nuevas condiciones ha de ser obligadamente social y educacional. Pero evitando tentaciones utópicas o absolutizantes. Cualquier principado político tiene que ceder ante una actitud eficazmente proactiva; y las exigencias de un modelo impuesto de perfección —por otra parte inexistente—, ceder ante la necesidad de interactuar, que las nuevas tesis culturales y los nuevos medios imponen. Quien les habla se ha consagrado a la crítica del pensamiento y la cultura de la Ilustración y la modernidad, y apenas se ha adentrado en la posmodernidad. Pero la vida universitaria le ha concedido el papel de espectador privilegiado del joven conocimiento, de una investigación científica *in progress*, permitiéndole el acceso de primera mano a modelos de iluminación y valoración de los procesos culturales de nuestro tiempo, aún en curso: una filosofía social de la cultura en construcción; la ampliación de los objetos culturales; la transformación de las instituciones clásicas y la emergencia de otras inéditas; o las nuevas formas del consumo cultural, propiciadas por los cambios tecnológicos y sociales. Con clara conciencia de las amenazas de manipulación y alineación que los intereses monopolistas pueden significar para las mismas. Todo ello sin posturas apocalípticas —lo que constituye una significativa aportación de la ciencia joven—. Porque resulta innecesario recordar que ni el desencanto ni el desaliento contribuyen al trabajo del científico social o el humanista. Si bien es cierto tampoco lo hacen la ligereza o el optimismo ingenuo. La experiencia de despilfarro y desencanto invita a pensar en un modelo de cultura liberado de tentaciones principescas, autocomplacencia política e hipertrofia burocrática. Atento al horizonte del conocimiento y a la satisfacción de las necesidades de la educación social. Esta sería una llamada de atención a la comunidad científica para el estudio de las bases de un modelo público, al servicio de un nuevo humanismo, que enfrente la creciente desigualdad y convierta en núcleo de su proyecto la sustantividad de los valores culturales, liberándola de cualquier justificación pragmática y mostrenca.

Concluyo declarándome plenamente consciente de las fallas de este relato. La de más peso tal vez sea el prejuicio que lo cruza; a favor del conocimiento científico, la belleza artística, la libertad individual, el progreso moral y la educación; como soportes de toda propuesta de modelo público de la cultura. Un prejuicio que no carece de fundamento si se considera el triste legado que supone globalmente la historia política del siglo XX, frente al inestimable que representa la de la ciencia y el arte, en todas sus expresiones, de la misma época.

Muchas gracias.

NOTAS

1. FUMAROLI, Marc. *La República de las Letras*. Barcelona: Acantilado, 2013.
2. RYKWERT, J. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: G.G., 1980.
3. Citado por Fumaroli en el artículo titulado «Estado educador y Estado cultural: un dilema francés sin resolver». *Revista de Occidente*, 328, septiembre de 2008.
4. PEIRÓ MARTÍN, Ignacio. *Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006.
5. SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Ruinas modernas. Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit, 2012.